المعالجة الاخراجية للموضوع النفسي في افلام اليخاندرو غونزاليس
The directorial treatment of the psychological topic in the films of Alejandro Gonzalez

م.م. وليد مجيد عذير

Waleed majeed odhair

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ جهاز الاشراف والتقويم العلمي

Ministry of Higher Education and Scientific Research / Scientific Supervision and Evaluation Authority

waleed1979majeed@gmail.com

ملخص البحث:

ارتبط الفن السينمائي بمجمل قضايا المجتمع الانساني بشكل عام. الادب والعلوم. لذا تنوعت النتاجات السينمائية وهي تحمل قصص ومواضيع شتى، ومنها الموضوعة النفسية. التي ارتبطت بالفن السينمائي منذ بداياته الاولى. واختص العديد من المخرجين بالموضوع النفسي من خلال القصة السينمائية او المعالجة الاخراجية ومنهم المخرج المكسيكي اليخاندرو غونزاليز. وهذا ما لفت انتباه الباحث بعد مشاهدته لجميع افلام المخرج. وعليه تم تحديد موضوعة البحث على وفق العنوان الاتي: (المعالجة الاخراجية للموضوعة النفسية في افلام اليخاندرو غونزاليز. فيلم الرجل الطائر أنموذجا). وقد قسم الباحث فصول بحثه على النحو الاتي:

الإطار المنهجي: مشكلة البحث: وقد تم صياغة التساؤل كالاتي: ما هي المعالجات الاخراجية للموضوع النفسي في افلام اليخاندرو؟ واهمية البحث، وكذلك اهداف البحث، بالاضافة الى حدود البحث، وتحديد المصطلحات.

اما الإطار النظري والدراسات السابقة: وقسمه الباحث الى مبحثين وعلى النحو الاتي: المبحث الاول: الفلم وعلم النفس: تم بحث العلاقة والترابط بين علم النفس والفلم

المبحث الثاني: اشتغال عناصر اللغة السينمائية في الموضوع النفسي: تم التعاطى في هذا المبحث كيفيات البناء السايكولوجي للشخصية وفاعليتها في الاداء من خلال توظيف وتعبير عناصر اللغة السينمائية.

اجراءات البحث: وتضمن منهج البحث، مجتمع البحث، عينة البحث، اداة البحث، ثم تم تحليل عينة البحث وهي الفيلم السينمائي الرجل الطائر للمخرج اليخاندرو غونزالز.

النتائج والاستنتاجات: بعد تحليل العينة خرج الباحث بمجموعة من النتائج ومنها:

يتم توظف الرموز في المعالجة الاخراجية. والتي تحيل الى الحالة النفسية للشخصية داخل مستويات الصورة الثالثة، وهو ما يشكل تفعيل هذه المستويات كما شاهدنا عند تحليل عينة البحث (الرجل الطائر).

الكلمات المفتاحية: المعالجة، الاخراج الموضوع النفسي، افلام اليخاندرو غونزاليس.

Research Summary:

Cinematic art is linked to all issues of human society in general. Literature and science. Therefore، cinematic productions varied and contain various stories and topics، including psychological topics. Which has been associated with cinematic art since its early beginnings. Many directors specialized in the psychological topic through cinematic story or directorial treatment، including Mexican director Alejandro Gonzalez. This is what caught the researcher's attention after watching all of the director's films. Accordingly، the research topic was determined according to the following title: (The directorial treatment of the psychological topic in the films of Alejandro Gonzalez. The film Bird Man as a model). The researcher divided his research chapters as follows:

Methodological framework: Research problem: The question was formulated as follows: What are the directorial treatments of the psychological subject in Alejandro’s films? The importance of the research، as well as the objectives of the research، in addition to the limits of the research، and defining terminology.

As for the theoretical framework and previous studies: the researcher divided it into two sections as follows: The first section: Film and psychology: The relationship and interconnection between psychology and film was discussed.

The second topic: The involvement of elements of cinematic language in the psychological subject: In this section، the methods of psychological construction of the character and its effectiveness in performance were dealt with through the use and expression of elements of cinematic language.

Research procedures: It included the research methodology، the research community، the research sample، and the research tool. Then the research sample was analyzed، which is the cinematic film “Birdman” by director Alejandro Gonzalez.

Results and Conclusions: After analyzing the sample، the researcher came up with a set of results، including:

Symbols are used in external processing. Which refers to the psychological state of the character within the levels of the third image، which constitutes the activation of these levels as we saw when analyzing the research sample (Bird Man).

Keywords: treatment، directing، psychological subject، films of Alejandro Gonzalez.

الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

رافقت الحالة النفسية الانسان ولازمته في كل افعاله وحالاته الداخلية والخارجية وفي كل الظروف، وكانت نقطة أنطلاقها هي الاحداث التي تمر بها الشخصية وتفاعلها مع الحدث. فحاول المعنيون بأنتاج الخطاب الفني (التلفزيون والسينمائي)

انشاء لغة صورية مغايرة من اجل احداث اكبر قدرة ممكنة من التشبيه على وفق دراسات علمية حديثة، وقوانين، ونظريات، وقواعد جديدة. حيث تدخل الصورة الى حياتنا بأعتبارها سجل للافكار البشرية، فتتابع التفاعل بين المرئي واللامرئي، بين المادي والمتخيل الذي يشكل الاساس والقاعدة التي يستند عليها الفكر الأنساني.

فالشخصية إذاً لا تقتصر على المظهر الخارجي للفرد ولا على الصفات النفسية الداخلية أو التصرفات والسلوكيات المتنوعة التي يقوم بها وإنما هي نظام متكامل من هذه الأمور مجتمعة مع بعضها ويؤثر بعضها في بعض مما يعطي طابعاً محدداً للكيان المعنوي للشخص. اتسمت بصفة التميز من خلال تنوع المعالجات الاخراجية لهذه الاعمال مما جعلت المخرجين يجتهدون في ايجاد معالجات جديدة وغير تقليدية بغية تحقيق الشد والتشويق للمشاهد اضافة الى الانتاج الذي يساهم في تميز هذه الاعمال عن الاعمال التاريخية الاخرى. اذن هذه المعالجات تختلف من مخرج لاخر من حيث طريقة الطرح اضافةً الى تدخل بعض الاطراف في المعالجة خدمةً لمصلحة سياسية او ايدولوجية. ان مشكلة البحث تتحدد عبر طرح السؤال الآتــي:

ما هي المعالجات الاخراجية للموضوع النفسي في افلام اليخاندرو ؟

أهمية البحث: يأمل الباحث الوصول الى دراسة اكاديمية يفيد منها الحقل البصري من الناحية النفسية فضلاً عن أغناء المكتبة الاكاديمية ويمكن القول ايضاً ان هذا البحث مفيد للدارسين والعاملين في مجال السينما واي منجز مرئي بصورة عامة.

أهداف البحث: يهدف البحث الى الكشف عن ماهية المعالجة الاخراجية للموضوع النفسي في افلام اليخاندرو.

حدود البحث: الحدود الموضوعية: المعالجات الاخراجية للموضوع النفسي في أفلام. اليخاندرو. الحدود المكانية: فلم بيرد مان. الحدود الزمانية: فلم بيرد مان لعام ٢٠١٤.

تحديد المصطلحات:

المعالجة الاخراجية: لغة: "عالج الشيء معالجة وعلاجا زواله" (Al-Razi, 1982, p. 449). ((وعالجه علاجاً ومعالجة زاوله وداواه)) (Al-Fayrouzabadi, 2008, p. 206). كما ان المعالجة قد تشير الى بعض مواقع التصوير وزواياه واحجام اللقطات (Wahba, 1974, p. 587). " ومنها عالجت المريض معالجة وعلاجا" (bin Ismail، D.T، صفحة ٣٣٧)

عرفها (احمد كامل مرسي) عام (١٩٨٠) بأنها: "المعالجة هي مرحلة متطورة من مراحل البناء الدرامي، في القصة السينمائية،اذ يقوم المؤلف أو الكاتب السينمائي

بمهمة الإعداد الفني... من حيث تتابع المشاهد والمواقف، وتوضيح الأحداث، ورسم الشخصيات، وتخطيط حبكة الرواية، وقد يذكر بعض جمل من الحوار، على سبيل المثال لا التحديد،كما وانه قد يشير إلى بعض مواقع وزوايا التصوير وأحجام ولابد أن يكتبها أديب أو فنان يجمع بين الموهبة والمعرفة بالفن السينمائي. وقد تعرف باسم المعالجة السينمائية أو الإعداد السينمائي" (Morsi, 1980, p. 370).

بينما عرفها (كين دالي) عام ١٩٨٧ بأنها: " الهيكل العام لكيفية تقديم الموضوع أو خط القصة للفيلم ويعرف عادة باسم المعالجة السينمائية أو الإعداد السينمائي" (Daly, 1987, p. 287).

التعريف الاجرائي: المعالجة الاخراجية هي عملية توظيف عناصر اللغة السينمائية من اجل تكييف النص الادبي السيناريو وتحويله الى صورة مرئية.

الإطار النظري

المبحث الأول: الفلم وعلم النفس

ربما ان العلاقة ما بين فن الفيلم علم النفس هي العلاقة الاكثر اهمية من باقي العلوم الانسانية مثل علم الاجتماع والتاريخ وحتى الخيال. وسبب ذلك ان علم النفس يمكن ان يعد قصة متكاملة. تتناول ابرز الموضوعات النفسية مثل الامراض والاوهام. انطلاقا من طروحات فرويد. والسبب الثاني ان علم النفس هو شريك حقيقي لجميع الانواع الادبية والروائية. فالقصة الاجتماعية تضم الكثير من المفاهيم النفسية التي تؤثر على سلوك الشخصيات وافعالها. اضافة الى القصص التاريخية والخيال بشقيه العلمي والفنتازي. فعلم النفسي موجود في كل الانواع الفلمية والاشكال الروائية، وهنا مكمن العلاقة الراسخة ما بينه وبين فن الفيلم. (فعَلَى امتداد هذا المسار التاريخي، كان هناك العديد من المناسبات التي شَخَصَ فيها علماء النفس بأبصارهم نحو السينما، مثلما كان هناك العديد من الأوقات التي شَخَصَتْ فيها السينما ببصرها نحو علماء النفس) (Young, 2015, p. 16).

فضلا عن اقتران السينما بالقصص النفسية منذ بداياتها. لذا فان التعامل مع هكذا موضوعات لابد ان ينطلق من مفهوم الموضوعة نفسها، اي ان المعالجات الاخراجية ترتبط بذات الموضوعة (علم النفس)، وهذا ما يدفع المخرج او حتى كاتب السيناريو الى دراسة علم النفس بشكل يؤمن فهم طبيعة الحالات التي تعاني منها الشخصيات السينمائية، وان اهم طروحات اوجدت علم النفس وجعلته قابل للدراسة والتطور هي طروحات (سيمغوند فرويد)، لاسيما نظريه الشهيرة التحليل النفسي. ومن ثم طروحات يونع وادلر. التي تصب في نفس الطرح الاساس لفرويد. لعل أول ما يلفت الانتباه في العلاقة بين السينما والتحليل النفسي ولادتهما المتزامنة،

ففي السنة نفسها (١٨٩٥) التي أصدر فيها (سيجموند فرويد) بمشاركة الطبيب النفسي بروير أول مؤلف له بعنوان (دراسات حول الهستيريا)، قام الأخوان لوميير بعرض أول شريط لهما في المقهى الكبير بباريس. اي في اللحظة التاريخية نفسِها تقريبًا التي ظهرتْ فيها السينما نهاية القرن التاسع عشر، ومن الواضح أن التأثير الثقافي لكلٍّ مِن علم النفس والسينما على القرن التالي وما بعده كان واضحا وجليا، علما ان تفسيرات كلٍّ من الأفلام والتجارب السيكولوجية استنادًا إلى التحليل النفسي تنتمي إلى عالَم واحد فهناك الجوانب لمتعدِّدة لعلم النفس والأوجُه الكثيرة للأفلام، (سنجد كلًّا من علم النفس التجريبي، وعلم النفس الثقافي، والتحليل النفسي الفرويدي، والاتصال الجماهيري، والنقد السينمائي/الأدبي (فضلًا عن أجزاء من الفلسفة، وعلم الأعصاب، وعلم النفس الشعبي) (Young, 2015, p. 22)

فللدراما وسيلة تعبير وايصال معنية باستنهاض العواطف الانسانية في مختلف حالاتها. لذلك تتباين الدراما اذ ما تم توظيفها في بناء الصورة والمعالجات الاخراجية، في ١٩١٩ حققت السينما الالمانية اكبر انتصاراتها ((بفيلم «مقصورة دكتور كاليجاري» قام باعداد السيناريو اثنان من الكتاب، التشيكي هانز يانوفيتش والنمساوي كارل ماير، وهو محصلة ذكريات وتجارب مشتركة عن العيادات النفسية والكرنفالات الموسمية وجرائم القتل المفجعة، تصور قصة الفيلم كيف استخدم الطبيب كاليجاري الغامض شخصا يمشي اثناء النوم، سيزار، لينفذ له جرائم قتل انتقامية ضد اهالي بلدة المانية صغيرة، ولقد اصر المنتج ايريك بومر على ان تضمن هذه القصة في اطار قصة اخرى بحيث يتضح في النهاية ان كاليجاري في الحقيقة مدير مصحة عقلية وان القصة كلها ما هي إلا حلم يقظة لواحد من مرضاه)). (David, 1999, p. 83) استمرت هكذا افلام لاثارة التشويق وتمتاز أفلام الرعب بامتلاكها عنصر التشويق "كون الحياة نفسها غالباً ما تكون مهددة نتيجة لعدم معرفة البطل او ادراكه او تورطه في مواقف خطيرة قد يتسبب عنها هلاكه، ومع تنامي الحبكة وتطورها في اتجاه النهاية، تزداد حدة التوتر وتصل مشاعر القلق الى الذروة" (El-Bashlawy, 2005, p. 190)، ان "الفنان المبدع في رأي فرويد هو انسان محبط في الواقع لانه يريد الثروة والقوة والشرف وحب النساء، لكن تنقصه الوسائل للوصول الى هذه الاشباعات ومن ثم فهو يلجأ الى التسامي بهذه الرغبات وتحقيقها خيالياً. وهكذا فان الفن لدى فرويد هو منطقة وسيطة بين عالم الواقع الذي يحبط الرغبات وعالم الخيال الذي يحققها، ان عالم الخيال قد نظر اليه فرويد على انه مستودع تم تكوينه اثناء عملية الانتقال المؤلمة من مبدأ اللذة الى مبدأ الواقع" (Abdul Hamid, 1987, p. 33). عملت طروحات فرويد

على بلورة اشكال فلمية تحلل الشخصية الانسانية بطريقة مغايرة. فالمرض النفسي مرتبط بالعديد من المستوطنات التي ترسخت داخل الوعي الانساني. وعليه مثل علم النفس اساس تنظيري للعديد من الشخصيات والقصص السينمائية. فقد قسم فرويد الشخصية الى ثلاث مكونات (Zaiour, 1971, p. 228). وهي على النحو الاتي:

الهو: جملة الميول الموجهة لبعض النشاطات الفردية تربطه علاقات وطيدة باللاوعي بسبب كونهما الاثنين قبو الغرائز والعادات والذكريات، والهو هو الطبيعة الخام قبل تماسها واختبارها بالعالم الواقعي، قبل تأثيرات التربية والتمدن.

والانا: هو قسم من الهو تحول بفعل الظروف الخارجية لكنه يبقى ذا ارتباط وثيق الاواصر بالغرائز العميقة، على ذلك فان قسماً كبيراً من الانا يبقى تحتوعي ويتطلب ظروفاً خاصة ليبرز على سطح الوعي

والانا الاعلى: هو القسم الذي يتكون بفعل القيم الخارجية والتربية والتكوين والضغط الاجتماعي كي يستطيع ان يعيش مع الجماعة ويوحد فرويد بين الانا الاعلى وبين الوعي الاخلاقي (الضمير) فالاول هو الضغط الاجتماعي الذي يفرض على الفرد لا ان يعمل الخير بل نوعاً من التوافق واحترام اللياقات الاجتماعية والقواعد العامة (Zaiour, 1971, p. 228). هذه التقسيمات الفرويدية وجدت صداها بشكل فاعل في صناعة الشخصية السينمائية من خلال سيطرة احد مكونات الشخصية وما ينتج جراء ذلك من افعال تختلف عن مفهوم الوعي او المألوف في الحياة الاعتيادية. بالاضافة الى ما تم تقسيمه من الشخصية الانسانية وجد فرويد. ان عمل هذه المكونات الثلاثة لابد ان تخضع لاحد اثنين وهما سيطرة الوعي وسيطرة اللاوعي.

ومفهوم الوعي:

يرتبط الحياة الاعتيادية التي نعيشها والتي تمثل الانضباط لمجمل القوانين والسلوك الذي يراعي وجود الاخرين. اما بخصوص مفهوم اللاوعي: ويتكون اللاوعي ابان الطفولة نتيجة القمع الاجتماعي والاخلاقي للطفل من قبل الاخرين لذلك يبقى اللاوعي طفيليا غير منطقي او ان منطقه هو المنطق الخاص بالعاطفة لا بالعقل، وهو مقاد بشكل حتمي من قبل مبدأ اللذة لا مبدأ الواقع انه مؤلف من الغرائز البدائية ومجمل الصيرورات والعمليات النفسية المكبوتة لذلك فهو نواة الشخصية الحقيقية (Zaiour, 1971, p. 227).

لذا فان السينما قد استفادة من طروحات اللاوعي اصبح مركب اساسي في الشخصيات السينمائية، من اجل تفسير الافعال التي تقوم بها الشخصية، فكانت الافلام تسعى الى "اعلاء للرغبات المكبوتة في اللاوعي، وهو النقطة التي يتمكن عندها الفنان من الاطلاع الى عالم اللاورائي في سريته الابدية" (Al-Jaff, 2002, p. 272). هذا الطرح انسجم مع طبيعة السينما التي تسعى الى الخيال وتبتعد من مفهوم العقلنة. انها تحاول ان تكون مثيرة ومتحفزة. لذا فان كل ما هو غريب ونادر الحدوث يكون هدف للسينما. وهذا ما اظهر لنا شخصية سينمائي وافلام تتناول جانب الاوعي بشكل مبدع مثل فيلم (سايكو). او فيلم (مأساة في شارع الن) حيث الشخصيات لا تنتمي الى مفهوم الوعي وانما الى اللاوعي.

وهذا التعامل مع علم النفس انعكس على البناء التشكيلي في الصورة السينمائية من خلال الاحلام والرموز فقد كانت الرموز بنية بلاغية ذات تأثير كبير على المشاهد وهو يفسر الصورة ويستطيع الوصول الى اعماقها، لذا فان بنية الرمز بما يمتلكه من خواص شكلية اصبح من ضمن الطروحات التي تناولها علم النفس والفن السينما على حد سواء. فظهرت العشرات من الافلام السينمائية التي تتناول الاحلام والرموز كبنية اصيلة في بناء شخصية البطل.

اضافة الى ذلك اصبحت مصطلحات علم النفس والامراض النفسية قصص سينمائية جذبت ملايين المشاهدين على مستوى تاريخ السينما. فقد اغنت فكرة يونغ في "اللاوعي الجمعي وفتحت المجال واسعا امام تعدد الرؤى في دراسة الفنانين والادباء واعمالهم الفنية والادبية" (Qatous, 2006, p. 54). وهو تجاوز الحالة الفردية الى الحالة الجماعية. فالإنسان لا يمثل فرد واحد وانما عشرات الافراد الذين سبقوه. وان ما يحمله من اللاوعي هو حصيلة عمل مجتمع كامل وليس شخص واحد. اللاوعي الجمعي عند (يونغ) بوصفه القيمة العليا التي تحافظ على المعتقدات الاجتماعية بأبعادها الدينية والعرفية. وينفتح اللاوعي الجمعي لديه على المعتقدات الموروثة للجماعات البشرية بما تحمل من نماذج بدائية وأساطير حيوانية ورواسب فكرية موغلة في القدم، والتي تشكل بدورها النظام النفسي الأهم والأقدم للإنسان (Amoud, 2001, p. 295).

ارتبط الموضوع النفسي بالطروحات التي اوجدت العديد من المصطلحات الخاصة بعلم النفس مثل مكونات الشخصية والوعي واللاوعي. اذ يقوم اللا وعي بعملية التخزين الذاتي، وما (الحلم، والنكتة، وفلتان اللسان، والحركات الايمائية..الخ) الا اسقاطات لهذا الخزين الذاتي. وهذا المصطلح يمكن التعرف عليه في العديد من الافلام السينمائية التي تعتمد الهذيان والهلوسة. لذا يمكن رؤية

الشخصية في فيلم (مقصورة الدكتور كاليجاري) وهو يعيش حالة من اللا وعي. وهذا ما نراه ايضا في فيلم (البجعة السوداء). فالبطلة كانت تعيش حالة من الهلوسة والهذيان نتيجة سيطرة اللاوعي على تصرفاتها وسلوكها. يرتبط هذا الطرح النفسي بطروحات نظرية فرويد التي تعتمد في اكتشافها وتحليلها للاوعي لانه الباعث الخفي الذي يجعل شخصية ما متزنة او غير متزنة ومفهوم اللاوعي هو أساس نظرية التحليل النفسي وإذا رفضناه ينهار بناء التحليل النفسي بأكمله.

المبحث الثاني: اشتغال عناصر اللغة السينمائية في الموضوع النفسي

تعد الصورة السينمائية خلاصة بنائية تتآز وسطها العديد من العناصر اللغوية التي تمتلك القدرة على تجسيد شتى انواع القصص السينمائية والموضوعة النفسية على وجه التحديد. فعناصر لغة الوسيط تمتلك الكفاية والمرونة في التعبير عن الاحداث وتجسيد الافعال الايحاء بالافكار ودلالاتها. وهذا ما يعني ان هناك معالجة اخراجية مهيمنة على طبيعة عمل هذه العناصر. فالصورة حينما تمتلك قدرة قص الاحداث تكون جميع التقنيات العلمية والسردية والتقنيات الدرامية حاضرة بقوة في منحها هذه القدرة. فالمخرج السينمائي يعتمد الصور بشكل يشبه اعتماد الشاعر للكلمات. والمعالجة الاخراجية " هي الصور الخالصة، بنفس الطريقة التي يستخدم بها الأديب مفردات اللغة وليصوغ منها الرواية والقصيدة والمقال" (Tawfiq, 1974, p. 9)، لذا يرى الباحث ان دراسة الموضوعة النفسية طبيعة التأثيرية فيه لابد ان تتماهى وخلاصة التوظيف البلاغي والجمالي لعناصر الوسيط، لان الموضوعة النفسية تتطلب نوع معين من الاشتغالات الجمالية في ما يخص كل وسيط بدءا من الكاميرا السينمائية، وانتهاءا بنظم العرض السينمائي.

لقد استندت المعالجات الاخراجية للموضوعة النفسية على الارث الصوري الكبير الذي رافق بدايات ظهور الفن السينمائي، فالأفلام النفسية قد رافقت البداية الاولى لاسيما في افلام التعبيرية الالمانية، مثل فيلم (مقصورة الدكتور كاليجاري)، اخراج (روبرت فين)، واستمرت هذه الافلام في الظهور تباعا على مستوى الانتاج السينمائي العالمي. "فالصورة البصرية هي افضل الاشكال اكتمالاً للتمثيل العقلي، من حيث الشكل والوضع وعلاقات الموضوعات بالمكان فضلاً عن اهميتها في جميع الشؤون الفنية والتقنية لانها تضفي الدهشة على مدركاتنا" (Read, 1975, p. 97). ومن اجل التعرف على كيفيات المعالجات الاخراجية وعملية تطويع العناصر اللغوية بطريقة فاعلة في الفيلم النفسي. يرى الباحث ضرورة دراسة عمل العناصر اللغوية وعلى النحو الاتي:

الة التصوير السينمائي:

تعد الوسيلة التعبيرية الاولى في السينما لانها "آلة التصوير هي جوهر الدرامه السينمائية" (Sharif, 1987, p. 34). فالة التصوير بما تمتلكه من تقنيات تستطيع ان تقوم باكثر من وظيفة على مستوى صناعة الافلام السينمائية، فالحجوم والزوايا والحركات وغيرها من التقنيات التي توظف عند تصوير اللقطة السينمائية. تضفي على المادة المصورة بعد جمالي ودرامي وتعبيري فـ" الكامرا تشبه عالما من علما الاجتماع ان قدرة الكامرا على تسجيل ونسخ السلوك الانساني جعلت السينما ملائمه بشكل خاص للتحليل الاجتماعي النقدي" (Livingstone, D.T, p. 527). لذا فان الة التصوير السينمائي تستطيع توظيف تقنياتها من اجل تجسيد وتحليل العالم المادي بطرق فاعلة وموغلة بالوعي، وان تقنيات الة التصوير مثل حجوم اللقطات مثل اللقطة القريبة واللقطة المتوسطة واللقطة العامة.

المونتاج:

ويعد المونتاج "عملية تقنية وفنية تأتي بعد عملية التصوير...وهو التقطيع والتركيب لأن مشاهد الفلم غالبا ما تصور حسب تصميم الإنتاج وليس تبعاً للتسلسل الكرنولوجي للقطة" (Kirum, 2005, p. 23). فالوظيفة الاساس هو سرد الاحداث بتتابع منطقي يؤمن للمتلقي فهم القصة السينمائية، لذا فان المونتاج فاعل في عملية ايصال المعلومات والافكار الى المتلقي. كما ان المونتاج "اسلوب في التعبير، وهو قاعدة التجمع بين العناصر المتفرقة (اللقطات)" (Wiedman, 1996, p. 38)، فربط اللقطات واختيار الحجم المناسب والزمن الخاص بكل لقطة عملية شاقة بحاجة الى تركيز وهو ما يعني التداخل المبدع في المعالجات الاخراجية التي يريد المخرج اظهارها في منجزه الابداعي. لذا يولي المخرج في الافلام النفسي التركيز على المونتاج من اجل اظهار افضل الدلالات النفسي لدى الشخصيات او داخل حيز المكان او التعبير عن الازياء، فالمونتاج هو من يجمع الشتات في بنية واحدة تحمل الدلالة والمعنى، ويعد المونتاج " صيرورة الإبداع الفلمي...ويمكن المخرج من ترتيب وتنظيم زمن الحكاية ضمن زمن السرد الفلمي" (Kirum, 2005, p. 277). وهذا ما يجعل من البناء الصوري خاضع بشكل كامل الى التقنية المونتاجية والى المعالجات الاخراجية تحديدا.

ان العلاقات البنائية بين اجزاء المكان يمكن ان تؤدي الى انتاج دلالة تؤثر على المنجز العام للقصة السينمائية، فان مشاهدة فيلم سينمائي يعني التثبت على المكان والزمان المهيمنان على الاحداث وبدونهما لا يمكن ان يفهم المتلقي ما الذي يحدث واي شيء يتابع، ان المكان وجود اصيل في الفن السينمائي فـ " بإمكاننا ان نفرغ

الصورة السينمائية من أي حقيقة الا من حقيقة واحدة هي المكان" (Bazin, 1968, p. 116).

الزمن:

على الرغم من كون الزمن عنصر لا يمتلك وجوده وتمثله المادي داخل الصورة السينمائي الا ان اهميته كبيرة، فهو من يمنح الاشياء حقيقة وجودها داخل المكان، وكل شيء داخل الصورة السينمائية يحيل الى الزمن وطبيعة وجوده وتمثله من خلال المكان والازياء والاكسسوارت والصوت. وكل عناصر اللغة السينمائية فالزمن السينمائي " متعلق بالحركة ذاتها وينتمي إليها" (Deleuze, 1999, p. 51). والحركة اساس الفن السينمائي، ويعد الزمن بنية متأصلة في بناء اللقطة السينمائية والمشهد السينمائي على العموم لان قياس افعال الشخصيات يتراوح ما بين الزمن الموضوعي والزمن الذهني. سيما في افلام النفسية. فـ " الزمن هو العامل المشترك القياسي ما بين ما مبذول من جهة في الزمن (الفيزياوي) وما بين ما هو محسوس مدرك للزمن الفلمي" (Sharif, 1987, p. 67). لذا فان المخرج يبني معالجاته الاخراجية على اساس المنظومة الادائية لعناصر اللغة السينمائية، من اجل اظهار الفعل وتطوره ونموه على مستوى البناء الزمني للاحداث والشخصيات. إذ (تعد الملابس والاكسسوارات والديكورات ومظاهر الحياة المختلفة هي المعبرة عن الشريحة الزمنية المنتمية الى ذلك العصر " (Sharif, 1987, p. 106)،

الصوت:

يعد الصوت العنصر التعبيري الثاني في الفن السينمائي، فهو يعمل تحت فضاء الصورة ويحاول ان يعمل من مدلول الصورة باضافة العديد من الافكار والمعلومات وإذا "كان الإنسان يرى بحدود زاوية رؤيته الأمامية فهو يسمع بزاوية مقدارها٣٦٠ درجة ومن جميع الاتجاهات المحيطة" (Abdel Hamid,, D.T, p. 69)، ان وجود الصوت في الفيلم السينمائي النفسي له العديد من المداليل الجمالية والتعبيرية، إن تمازج الصوت مع بنية الحركة في سرد الأحداث يعطي للصورة دلالاتها، فالصوت يعد مكملا للصورة بل يجب أن يكون منبعا للموضوع وباعثا للحركة أي أن يكون عنصراً درامياً. فالصوت عنصر مهم على مستوى الكشف عن اعماق الشخصية السينمائية المريضة نفسيا. وعلى العموم يمكن العنصر على ثلاثة انواع من الاصوات تعمل مجتمع في فضاء الفيلم السينمائيوالتي تتمثل في " المؤثرات الصوتية والموسيقى، واللغة" (DJanetti, 1981, p. 352)،

مؤشرات الإطار النظري:

١- تنهض المعالجة الاخراجية للموضوعة النفسية على توظيف الرموز بشكل فاعل للكشف عن اعماق الصورة السينمائية.
٢- تتناول المعالجات الاخراجية للموضوعة النفسية الشخصية السينمائية من خلال الكشف عن سلوكها الواعي واللا واعي.
٣- تشكل البيئة المكانية اساس في المعالجات الاخراجية للتعبير الكثير من الافكار والمعلومات.

اجراءات البحث

منهج البحث: بحكم طبيعة الموضوع المتمثل بدراسة (المعالجة الاخراجية للموضوع النفسي في افلام اليخاندرو غونزاليس) وجد الباحث المنهج التحليلي الانسب والاكثر ملائمة لتحقيق اهداف البحث، وحسب قول ابو طالب محمد سعيد " بأنه وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعمليتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره " (Saeed, 1990, p. 92).

مجتمع البحث: تم تحديد مجتمع البحث من خلال العينة القصدية التي اعتمدها الباحث في عنوان البحث وهي الفيلم السينمائي الرجل الطائر للمخرج اليخاندرو غونزتليز

عينة البحث: وهو الفيلم السينمائي الرجل الطائر للمخرج اليخاندرو غونزاليز

وحدة التحليل: اعتمد الباحث على (المشهد) كوحدة للتحليل الفلمي و العينة المختارة قصدياً للوصول الى النتائج المتوخاة، الا انه بالتالي يوصل اكبر كم من المعاني الى المتلقي، لذا اعتمده الباحث كوحدة للتحليل.

تحليل العينات:

فيلم الرجل الطائر birdman

صنف الفني	فيلم كوميديا ـــ فيلم دراما
تاريخ الصدور	17أكتوبر، ٢٠١٤
اللغة الأصلية	الإنجليزية
البلد	الولايات المتحدة
موقع التصوير	نيويورك

الطاقم	
أليخاندرو غونزاليز إيناريتو	الإخراج
أليخاندرو غونزالس إناريتو	
نيكولاس جياكوبون	الكاتب
أرماندو بو	
الكسندر دينلارس	
مايكل كيتون	
زاك غاليفياناكيس	
إدوارد نورتون	
أندريا ريسبوروج	البطولة
أيمي رايان	
إيما ستون	
نعومي واتس	
Albert Wolsky	تصميم الأزياء
ايمانويل لوبزكي	التصوير

ملخص الفيلم

تدور قصة الفيلم حول (ريغان طومسون) مايكل كيتون، وهو ممثل مَنسي أُشتهر بلعبه لدور البطلٍ الخارق "الرجل الطائر" في سلسلة أفلام شهيرة منذ عدة عقود. يَسمع ريغان صوت الرجل الطائر الذي دائما ما يقوم بانتقاده مهما فَعل، وغالبا ما يرى نفسه يقوم بالتحليق في الهواء وتحريك الأشياء بعقله يأمل طومسون باستعادة أيام مجده عندما يبدأ بكتابة وإخراج وأداء دور البطولة في تكييف مسرحي في برودواي لرواية قصيرة للكاتب رايموند كارفر بعنوان "ماذا نقصد عندما نتكلم عن الحُب". صديق ريغان جيك) زاك غاليفياناكيس هو منتج المسرحية، وصديقة ريغان لورا أندريا ريسبوروج أيضا تشارك في بطولة المسرحية، بالإضافة إلى الوافدة الجديدة لمسرح برودواي ليزلي نعومي واتس ابنة ريغان سام إيما ستون، المُتعافية حديثا من إدمانها تعمل كمساعدة لريغان.

خلال التمرينات، يَقع مصباح إضاءة على رأس رالف، وهو ممثل سيء بإعتقاد ريغان وجيك. يُخبر ريغان جيك لاحقا بأنه هو من خطط لسقوط المصباح لكي يستطيع استبدال رالف. يتمكن ريغان من توفير بديل لرالف ألا وهو مايك، مُمثل منهجي موهوب لكنه صعب المراس، فيقوم بإعادة تمويل منزله من أجل توفير شروط عقد مايك. تَسير العروض المسرحية الأولى بشكل كارثي، عندما يقوم مايك بالخروج من دوره بسبب استبدال نبيذ الجِن بالماء، ومحاولته اغتصاب ليزلي خلال مشهد جنسي أمام جمهور العرض التجريبي. يقرأ ريغان المراجعات المبكرة للمسرحية ويشعر بغضبٍ شديد بسبب حصول مايك على مركز الاهتمام، لكن جيك يُقنعه بالاستمرار. عندما يُمسك ريغان ابنته تدخن الماريغوانا، تُخبره بأنه لم يعد له أية أهمية وبأن مسرحيته ليست أكثر من مجرد عَرض لإشباع غروره.

في الليلة الافتتاحية، يَستخدم ريغان مسدساً حقيقياً في المشهد الأخير، والذي تقوم فيه شخصيته بالانتحار، ويُطلق النار على أنفه أمام الجمهور. يُصفق الجمهور بحفاوة بالغة ما عدا تابيثا التي تُغادر. في المستشفى، يُخبر جيك ريغان بأن تابيثا أعطت المسرحية مراجعة نقدية ممتازة. بعد زيارة سام له، يَطرد ريغان الرجل الطائر من ذهنه ويَتسلق نافذة الغرفة، عندما تَعود سام، لا تجد ريغان. تنظر سام إلى الشارع ومن ثم إلى الأعلى وتبتسم.

التحليل فيلم الرجل الطائر

المؤشر الاول: تنهض المعالجة الاخراجية للموضوعة النفسية على توظيف الرموز بشكل فاعل للكشف عن اعماق الصورة السينمائية.

نجح المخرج اليخاندرو غونزاليز في بناء معالجة اخراجية بطريقة متميزة للموضوعة النفسية من خلال توظيف للقطة الطويلة، بما تحمله من صعوبة ومخاطرة في تنفيذ مشاهد الفيلم بشكل متكامل من خلال اللقطة الطويلة المستمرة. وهذا ما جعل من المعالجة الاخراجية بينة متحركة على الدوام تبحث عن الشخصية وتتابعه، وتركز على افعاله وما يحيط به داخل المكان، وفي تناوله للاحداث في فيلم الرجل الطائر. سيما توظيف الرموز التي كانت فاعلة بشكل مباشر للتعبير عن الحالة النفسية او الاضطراب النفسي الذي تعيشه شخصية البطل وهو ممثل منسي لا يجد قيمة حقيقة لما يمتلكه من موهبة في التمثيل والتأليف.

اما في المشهد رقم (٤٤) فقد جاءت طبيعة المعالجة الاخراجية لابد ان تنسجم مع طبيعة الموضوعة النفسية او القصة السينمائية بما يتوافق والقدرة الاخراجية على تبني مجموعة مفاهيم بنائية داخل العلاقات التكوينية او البناء التشكيلي الحركي للقطة الطويلة في فيلم الرجل الطائر. فالمخرج اليخاندرو كونزالز قد وفق في

توظيف المكان والحركة المستمرة لالة التصوير للكشف عن الرموز التي كانت ضمن البناء الواقعي للمكان من دون اضافة او تفعيل الجانب الخيالي في انتاج رموز مصنعة غير حقيقية. لذا جاءت حركة شخصية ريغان سواء عند الكشف عن علاقته مع أبنته نانسي، وهو يكشف عن هذه البعد الترميز للمشهد المستمر. فالحركة كشفت عن تفاصيل المكان. فهناك فرق شاسع بينهما. وعدم فهم احدهما للاخر، لذا وظف المخرج ذلك بناء العلاقات المكانية التي تفصل كل شخصية عن الاخر وهو ما يؤدي الى نقل معلومة صورية للمتفرج حول البنية الرمزية ما بين علاقة الاب بالابنة.

المؤشر الثاني: تتناول المعالجات الاخراجية للموضوعة النفسية الشخصية السينمائية من خلال الكشف عن سلوكها الواعي واللا واعي.

تعد الموضوعة النفسية من المواضيع المعقدة التي تتطلب بناء صوري يوازي هذا المركب في داخل الشخصية والذي يكشف عن خصوصية الشخصية وطبيعة افعالها بل وايجاد بناء صوري يفسر ويناقش ويحكم على الافعال والاحداث في القصة السينمائية سيما الافعال التي تكون غير مفهومة او لا يمكن تقبلها بالنسبة للشخصية الاعتيادية. لذا جاءت المعالجة الاخراجية وهي تكشف عن تداخل السلوك ما بين الوعي واللا وعي بالنسبة للشخصية في فيلم الرجل الطائر وهذا ما توفق به المخرج في رسم معالجة اخراجية توازي تفاصيل الاحداث.

في المشهد رقم ٥٦ وظف المخرج البيئة المكانية وهي تعكس الحالة النفسية المريضة او غير الواعية للشخصية الرئيسية في فيلم الرجل الطائر وهو ما يعني توظيف اللقطة الطويلة بشكل مستمر مع افعال الشخصية وتحركاتها، سيما وان كل ما تقوم به الشخصية هو فعل قصدي يهدف من خلاله المخرج الى ارسال رسالة ذات قدرة معلوماتية او دلالية الى المتفرج فالشخصية الرئيسية التي تركت البيت واخذت تعيش في مكان للنفايات لاعتقادها انه مكان اكثر نظافة وطهر من الاماكن الاخرى التي يعيش الناس وسطها، فاللقطة الطويلة من خلال التنوعات في حجوم اللقطات ما بين اللقطة القريبة واللقطة القريبة جدا وما بين اللقطة العامة واللقطة العامة المتوسطة واللقطة المتوسطة قد منحه هذه المشاركة الوجدانية ما بين الشخصية والمتفرج، سيما في التغير الدائم للزوايا وحركات الكاميرا وهي تتابع الاحداث.

ويرى الباحث ان المخرج قد وفق من خلال توظيف تقنيات الكاميرا في ابراز البعد النفسي للشخصية الرئيسية ريغان. وهو يعيش حالة من المرض والتدهور النفسي وصولا الى نهايته المحتومة.

المؤشر الثالث: تشكل البيئة المكانية اساس في المعالجات الاخراجية للتعبير الكثير من الافكار والمعلومات.

يمثل المكان بنية اساسية لا غنى عنها في الفيلم النفسي، فالمكان هو الوعاء الحاوي للاحداث والعنصر الاكثر اهمية في التعبير عن ابعاد الشخصية الثلاثة وكذلك ما يجول في اعماقه من افكار وتصورات مريضة ومشوهه. فقد وفق المخرج في بناء معالجة اخراجية تنسجم مع الطبيعة النفسية لشخصية ريغان وهو يمارس حياته بشكل مضطرب وغير منطقي او عبر المعلومات والافكار التي يعبر عنها السرد الصوري.

المشهد رقم ٢٢ عملت المعالجة الاخراجية على ابراز المكان المسرح ضرورة مكانية من اجل الكشف عن افكار الشخصية الرئيسية ريغان، وقد وفق المخرج في ابراز هذه التفاصيل من خلال اختياره الدقيق للمسرح بكونه اكثر الاماكن قدرة للتعبير عن افعال الشخصيات ودواخلها، فضلا عن الكشف عن الافكار المضطربة التي يعيشها. فالمسرح كان حاضرا بقوة، وهو يمثل العقبة النفسية التي يعيش وسطها البطل دون ان يكشف عن ذلك بشكل مباشر، انما المعالجة الاخراجية للمكان السينمائي المسرح هو من عبرة عن هذه الافكار والمعلومات عبر السياق الصوري في اللقطة الطويلة، فتفاصيل الازياء والاكسسوارت وكذلك الصوت والجمل الحوارية قد شكلت بنية معلوماتية اساسية في ايصال الافكار فضلا عن الافعال والاحداث التي تقوم بها الشخصية للوصول الى النهاية.

النتائج والاستنتاجات

النتائج.

١. يتم توظف الرموز في المعالجة الاخراجية. والتي تحيل الى الحالة النفسية للشخصية داخل مستويات الصورة الثالثة، وهو ما يشكل تفعيل هذه المستويات كما شاهدنا عند تحليل عينة البحث (الرجل الطائر).
٢. تكشف المعالجة النفسية عن يتباين سلوك الشخصية ما بين امتلاكها للوعي والافعال التي تحيل الى اللا وعي عند تعاملها مع الاحداث والافعال التي تقوم بها. كما في عينة البحث (الرجل الطائر).
٣. تعاني الشخصية من الرهاب والانفصام في تعاملها مع الاحداث في القصة السينمائية كما ظهر في فيلم (الرجل الطائر).
٤. تنهض المعالجة النفسية على توظيف المكان بوصفه بنية فاعلة تكشف عن طبيعة الشخصية في تعاملها مع تفاصيله والكشف عن دواخلها وما يعتمر في اعماقها كما في فيلم (الرجل الطائر).

الاستنتاجات:

١. يعد الموضوع النفسي من المواضيع المهمة التي تناولتها السينما على مر تاريخها الطويل.
٢. تعمل عناصر اللغة السينمائية في تفعيل وتجسيد الحالة النفسية للشخصية في الافلام النفسية.
٣. يظهر توظيف اللقطة الطويلة في بناء الفيلم السينمائي الاحساس بالحالة النفسية التي تعيشها الشخصية.
٤. المكان والزمان بنية اساسية في التعبير عن الموضوعة النفسية وفي رسم المعالجة الاخراجية في الفيلم النفسي.

قائمة المصادر:

1. Abdel Hamid,, S. (D.T). *The Art of Meeting.* Baghdad: Dar Al-Kutub for Printing and Publishing.
2. Abdul Hamid, S. (1987). *The Creative Process in the Art of Photography.* Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.
3. Abi Al-Hasan Ali bin Ismail) .D.T .(*Al-Muhaqqiq .*Beirut: The Commercial Office for Printing, Distribution and Publishing.
4. Al-Fayrouzabadi, A. T.-D. (2008). *Al-Qamoos Al-Muheet.* Beirut: Dar Al-Kitab Al-Arabi.
5. Al-Jaff, S. (2002). *The Aesthetic of the Imagined in Modern Painting.* Babylon: University of Babylon, College of Fine Arts, Master's Thesis.
6. Al-Razi, M. (1982). *Mukhtar Al-Sahhah.* Kuwait: Dar Al-Risala.
7. Amoud, B.-D. (2001). *Psychology in the Twentieth Century.* Damascus: Arab Writers Union Publications.
8. Bazin, A. (1968). *What is Cinema.* (R. Francis, Trans.) Cairo: Anglo-Egyptian Library.

9. Daly, K. (1987). *Artistic Methods in Film Production.* (I. a.-D. al-Masry, Trans.) Beirut: Arab House of Encyclopedias.
10. David, R. (1999). *The History of World Cinema 1895-1980.* (I. Qandi, Trans.) Syria: Supreme Council of Culture.
11. Deleuze, G. (1999). *Image-Time.* (H. Odeh, Trans.) Damascus: General Cinema Foundation.
12. DJanetti, L. (1981). *Understanding Cinema.* (J. Ali, Trans.) Baghdad: Dar Al-Rasheed for Printing and Publishing.
13. El-Bashlawy, K. (2005). *Dictionary of Cinema Terminology.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
14. Kirum, H. (2005). *Quotation from narrator to novelist to film narrator.* Damascus: General Cinema Foundation.
15. Livingstone, P. (D.T). *The Rutledge Guide to Cinema and Philosophy.* (A. Youssef, Trans.) Cairo: General Authority for Princely Press Affairs.
16. Morsi, A. (1980). *Dictionary of Cinematic Art.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
17. Qatous, B. (2006). *Introduction to Contemporary Criticism Methods.* Alexandria: Dar Al-Wafa.
18. Read, H. (1975). *Education of Artistic Taste.* (Y. M. Asaad, Trans.) Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiyya.
19. Saeed, A. (1990). *Research Methodology.* Mosul: Dar Al-Hikma for Printing and Publishing.
20. Sharif, D. (1987). *Synthesis and its Dramatic Effect in the Narrative Film.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Master's Thesis.

21. Tawfiq, R. (1974). *Cinema When You Say No.* Cairo: Zur Youssef Press.
22. Wahba, M. (1974). *Dictionary of Literary Terms.* Beirut: Lebanon Library.
23. Wiedman, H. (1996). *Film Dynamics.* (M. A. Qenawy, Trans.) Cairo: Egyptian General Book Authority.
24. Young, S. (2015). *Cinema and Psychology: An Endless Relationship.* (S. S. Farag, Trans.) Cairo: Hindawi Foundation for Education and Culture.
25. Zaiour, A. (1971). *The Doctrines of Contemporary Psychology.* Beirut: Dar Al-Andalus for Printing and Publishing.